



a cura di
ANDREA INGLESE

Numero 2
gennaio 2007

Interventi

Andrea Inglese *Editoriale*

Biagio Cepollaro *La poesia letta. Cinque incontri di poesia:*

*Alessandro Broggi, Florinda Fusco, Giuliano Mesa,
Italo Testa, Michele Zaffarano*

Stelvio di Spigno *Due testi e questioni di trasparenza*

Marco Giovenale *Due letture di Due sequenze. Su Massimo Sannelli*

Andrea Inglese *Come è scarna la lingua della gioia*

Francesco Marotta *Su Lavoro da fare di Biagio Cepollaro*



POESIA ITALIANA E-BOOK

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm

Indice

<i>Editoriale di Andrea Inglese</i>	1
Biagio Cepollaro, <i>La poesia letta. Cinque incontri di poesia:</i> <i>Alessandro Broggi, Florinda Fusco, Giuliano Mesa, Italo</i> <i>Testa, Michele Zaffarano.</i>	4
Stelvio di Spigno, <i>Due testi e questioni di trasparenza</i>	17
Marco Giovenale, <i>Due letture di Due sequenze. Su Massimo</i> <i>Sannelli</i>	22
Andrea Inglese, <i>Come è scarna la lingua della gioia</i>	29
Francesco Marotta, <i>Su Lavoro da fare di Biagio Cepollaro</i>	32

foto in copertina di Andrea Inglese

EDITORIALE

Alcune cose di cui abbiamo bisogno

Abbiamo bisogno di leggere il testo come una figura di mondo.

Battiamo ancora sullo stesso punto, prima o poi arriveremo a suscitare in noi la modalità più adeguata per *muovere* da esso, senza dover rimanere fissi su di esso. La singolarità dei testi e lo specifico mondo che essi ci aprono, o isolano, o negano. Provare a descrivere come una certa configurazione di parole, una certa intenzione nei confronti del linguaggio, ci possa indicare qualcosa che *in noi* è abitualmente, quotidianamente, taciuto, evaso, soffocato, invaso. Se la poesia pretende di dire qualcosa che non è dicibile in altro modo, se essa si pone come enunciato non equivalente, allora dobbiamo dar conto di questa necessaria non equivalenza, di questa sua resistenza all'equivalenza linguistica. Dobbiamo in qualche modo costruire i legami che essa ha distrutto, per portarsi in una zona meno prevedibile, meno vulnerabile, meno mercificata del dire.

Il dire poetico ha a che fare innanzitutto con un'organizzazione sociale e con il posto che in essa un individuo sogna di avere: così è per la poesia che ancora oggi è riconducibile al paradigma fondatore della lirica moderna. Non c'è poesia novecentesca e attuale che non si sia posta in relazione a questo paradigma, e non c'è quindi poesia che non prenda slancio da un'assunzione più o meno consapevole di un modello di organizzazione sociale. Ed è in relazione a tale modello, che si configurano variamente le zone dell'io, della soggettività più o meno composta, o fluida, o dissolta, o spettrale, o scomparsa. È nel mondo, ai margini del lavoro e delle istituzioni, ai margini della propaganda e della pubblicità, che si aprono, attraverso il lavoro sul testo, campi d'individuazione, frammenti di singolarità, di giochi solitari e inappartenenze.

Ora, tale legame, pur essendo per certi aspetti sempre meno evidente, va interrogato ogni volta di nuovo, ad ogni nuovo testo, ricostruendo il modo in cui esso si ritaglia una possibile singolarità all'interno di una figurazione implicita del mondo. Anche il testo più oscuro, più autistico, che si pone nel campo poetico e accetta la sfida delle forme, tenta di prendere congedo da un certo linguaggio e da un certo mondo. Ed è quindi di questo mondo che esso ancora ci parla, allontanandosi da esso.

Abbiamo bisogno di leggere il testo anche come una comunicazione.

Abbiamo bisogno di leggere, in un testo poetico, ogni più remoto, obliquo, contraddittorio, gesto comunicativo, accogliendo di esso sia tutto quanto sollecita la comunicazione sia tutto quanto la nega. Abbiamo bisogno di leggere *altro* che delle marche stilistiche, dei richiami lessicali, delle segnalazioni interne al campo della poesia attuale o recente, degli esemplari di poetiche, o di correnti, abbiamo bisogno di misurare la necessità dell'enunciato poetico di fronte al flusso massiccio degli enunciati "generalisti", ossia di quella massa mobile, avvolgente, di

enunciati che ribadiscono le esigenze di adeguamento di buona parte della specie umana alle esigenze del mercato e della produzione di merci.

Abbiamo bisogno di andare dai testi alle poetiche e non l'inverso.

Certo, abbiamo bisogno di poetiche, di correnti, di profili generazionali, di aree tematiche, di parentele formali, ma abbiamo bisogno anche di *evidenze elementari*, su cui si basa il variamente articolato edificio della pratica poetica. Uno dei maggiori limiti dell'eccessiva attenzione attribuita alle poetiche è questo: una poetica, in sé, può giustificare i testi più disuguali sul piano dell'efficacia e della riuscita, laddove un testo riuscito ed efficace porta sempre in sé, almeno in forma implicita, la sua propria poetica.

Abbiamo bisogno di telescopi.

È importante che ci siano recensioni, che le recensioni facciano conoscere i libri di poeti più o meno noti, di poeti più o meno giovani, è importante che libri quasi invisibili, clandestini, vengano alla luce attraverso interventi brevi, che tentano di dare un'immagine sintetica di un libro e nello stesso tempo di inserirlo in un paesaggio attuale. Ma questo lavoro di microscopia dovrebbe accompagnarsi a un lavoro di telescopio che sappia porre i testi in una prospettiva di lunga durata, mantenendo costantemente sullo sfondo i mutamenti inaugurati dalla modernità in poi, mutamenti che hanno investito la riflessione sul linguaggio come il rapporto tra avanguardie letterarie e politiche. Tutti noi disponiamo di un solido manuale di letteratura moderna, sul quale lasciamo poggiare i presupposti di quasi ogni nostro discorso rivolto al fatto letterario più recente. Ma vi sono vivissime ricerche che questi solidi manuali costantemente disorganizzano e rimescolano¹. Ricerche che vengono spesso da ambiti accademici, ma che di cui è assolutamente necessario appropriarsi, per guardare con occhi diversi anche quanto ci sta più vicino. Discorso simile va fatto per lo sguardo telescopico che si muove lungo direttrici spaziali, interrogandosi su produzioni poetiche di altri paesi. L'idea spesso circolante, che la poesia italiana sia per strana elezione in miglior salute di poesie di altri paesi, e che quindi non valga la pena di ricorrere neppure al più parziale aggiornamento, mi sembra nociva in assoluto. Anche in questo caso, piuttosto che impegnarsi in un tragitto ai testi, che richiede di passare per traduzioni o per la lingua originale, si neutralizza la molteplicità con un'annientante generalizzazione ("nulla di interessante nella poesia francese", "ferma e statica la poesia spagnola", "povera e poco vivace la poesia tedesca", ecc.).

Andrea Inglese

¹ Cito solo quattro volumi recenti che offrono del materiale utile per lavorare sui testi, in maniera « telescopica » : *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, PUF, 2002, Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La « letteratura » nel reticolo mediale*, Meltemi, 2005, Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Mulino, 2005, William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII-XX siècle*, Minuit, 2005.

INTERVENTI

Biagio Cepollaro

La poesia letta.

*Cinque incontri: Alessandro Broggi, Florinda Fusco, Giuliano Mesa,
Italo Testa, Michele Zaffarano*

Anticipo qui alcune letture, facenti parte di un nutrito gruppo che uscirà in e-book in aprile 2007 per *Poesia italiana e-book*. Sono letture che mostrano quanto ho provato ad indicare con *Note per una Critica futura* www.cepollaro.it/NotCriTe.pdf . Anticipo qui anche un breve brano della prefazione.

La poesia e i discorsi

Se è vero che la poesia o è letta da addetti ai lavori o è preda dei lettori ingenui, se è vero che non è facile una via di mezzo, per quanto mi riguarda, credo di aver notato qualche segno, attraverso la rete, di una cultura della poesia che si va formando proprio con le letture delle poesie in rete. Si starebbe avviando in questi ultimissimi tempi un processo che, in piccola parte e parallelamente, va dalla rete al libro, o anche, che oltrepassa il libro, un processo che comincia a rallentare i ritmi imposti dalla rete.

Che vuol dire l'emergere di un'esigenza di approfondimento. Questo non riguarda ovviamente la maggioranza dei casi, ma è importante che tale necessità riemerge, sia pure per casi isolati, dal flusso caotico delle informazioni che incrementano il rumore di fondo della comunicazione sociale .

La moltiplicazione dei discorsi –indipendentemente dalla loro qualità intrinseca- ha fatto saltare le categorie della critica tradizionale: saltano i tipi di narrazione, saltano i titolari del diritto alla narrazione, nascono nuove forme di legittimazione basate su un tipo nuovo di consenso e sul prestigio conquistato sul campo. Da un lato i titolari del diritto alla narrazione critica si trovano impossibilitati materialmente a detenere in esclusiva i mezzi di produzione della narrazione per la possibilità che oggi è data a chi vuole di pubblicare gratis su qualsiasi blog, dall'altro le produzioni testuali tendono a non corrispondere più a quelle tipologie che fino ad un decennio fa potevano essere proposte. Anzi, a mio avviso, è la nozione stessa di tipologia che mostra soprattutto oggi tutto il suo carattere menzognero e ipostatizzante.

La narrazione è lieve, di reticenza in reticenza, lascia comporsi la scena insieme ai suoi buchi. Quello che manca non sono i dati, i fatti taciuti, quanto piuttosto la mancanza stessa che è dentro ogni esperienza. Ecco come un artificio retorico si carica di contenuto al punto da veicolare esso stesso buona parte del senso dell'intera operazione, facendosi logica, prima ancora che retorica e scrittura.

Quello che resta di questo racconto in cui sembra dirsi l'essenziale e invece si dicono dettagli, riguarda ciò che *dentro* resta delle cose: un sentire che poteva essere diverso, che le cose potevano andare diversamente, e un investigare invece con il linguaggio per dire, senza dirlo, ma mostrandolo, che le cose dovevano andare proprio così.

Non che il soggetto sparisca : semplicemente si è trasferito sui dettagli sensibili, sulle minuzie delle sue scene. Ciò che è sparito è la sua possibilità di scegliere e di determinarsi. La relazione 'sentimentale' diventa l'occasione per mostrare questa resa.

E più dettagli sono offerti e più questi si amalgamano o si giustappungono nel raccontare cose diverse, l'eterogeneo. Spezzoni di frasi dette, pensieri solo baluginati e mai giunti all'esteriorizzazione della parola, frammenti di percezioni oggettuali e soggettive. La forma del senso interno e la forma del senso esterno viaggiano confuse sulla stessa linea: le cose si svolgono temporalmente e spazialmente senza riuscire a fare *mondo*, e senza però restare caotiche. Le cose, insomma, vengono, accadono esattamente come vengono, come accadono.

Gli eventi si susseguono ma non fanno storia. Di tanto in tanto emergono informazioni e qui il paradosso: in fondo chi legge assiste e rivive la stessa mancanza, una modalità reticente di approccio –lettura, reticente quanto la scrittura.

Nella sospensione del giudizio, scorrono le proposizioni quasi protocollari. E in tutte le direzioni: interno, esterno, logico, percettivo...L'apertura delle descrizioni, la non conclusione non dipendono tanto dalla fine, dalla mancata fine, quanto dal mancato inizio. L'apertura qui è sui due lati della retta che si protende all'infinito.

Il mancato inizio è anche la soppressione delle presupposizioni. Quando queste emergono sono velocemente vagliate e confrontate con le situazioni. Si vuole che in questo senso dell'apertura qualcosa emerga. Qualcosa che assomigli ad un racconto, se non ancora ad un senso.

La scissione non desta scandalo né un sensibile rammarico: è nella natura delle cose (o della proposizione protocollare che seziona e rende atomico il fatto).

E dunque: 'il linguaggio del corpo arriva presto, malgrado la ragazza amasse una vita idealmente intesa'.

Legittimità hanno entrambi i piani, reale e fantastico, perché uno non è più vero dell'altro. E' una conseguenza dell'apertura delle *descrizioni* che fagocita le direzioni, le valutazioni, le volizioni.

Le cose accadono, gli eventi si susseguono senza fare storia, appunto. Le cose qualificano il tempo. In assenza del soggetto, si può solo registrare queste diverse coloriture della temporalità: 'Adesso ho i tempi dell'insonnia'.

Eppure questa apertura raccoglie –senza logos- un dire/racconto che non si presenta tanto come potenzialità di senso, quanto come potenzialità di situazioni, grappoli di possibili.

Su *Linee* di **Florinda Fusco**, *Poesia Italiana E-book*, versione integrale, 2005
(www.cepollaro.it/poesiaitaliana/FusTes.pdf)

Linea è verso ma anche costruzione minimale geometrica. Il verso si costruisce come una linea.

Mattoni di una costruzione ricorsiva, dove si distinguono gli elementi principali da quelli secondari.

Linee anche per orizzontalità. La gerarchia e la costruzione logica, l'ipotassi sono sospese a vantaggio di una paratassi estrema compensata dall'iterazione. Ogni movimento paratattico tende qui per sua natura al caos e all'assenza di limite. L'iterazione compensa per semplice virtù della ripetizione: è la speranza che dai sensi esasperati nasca illuminazione. E' Rimbaud, all'origine. All'origine in senso forte.

E illuminazione si cerca in questa poesia estrema dove il corpo viene usato come trampolino di lancio per un'esperienza che di corporeo non ha più nulla.

Linee per poter ricomporre come in un meccano. Ricomposizione dei frammenti e delle autosufficienze. Questo tipo di ricomposizione produce un senso orizzontale e assolutamente imprevisto. La realtà smontata nei suoi dettagli minimali comunica attraverso i suoi frammenti, Autonomia dei frammenti e impossibilità del discorso: questa è la tensione conoscitiva estrema.

Il corsivo come un discorso parallelo anch'esso frammentario ma come voce marcata che stuzzica, che sfida il corpo normale del testo a reagire. Costruire un piano diverso di lettura laddove in ogni caso il senso convenzionale è sospeso.

L'orchestrazione dei frammenti, l'orchestrazione delle linee. Pound e l'orchestrazione delle citazioni: dislocazione sulla pagina come soldati disposti sul campo.

L'orchestrazione dei frammenti: ognuno di essi risuona di un senso che non si svela, senso segreto che è puro potenziale di senso. L'orchestrazione ne tira fuori uno: ma è ancora un senso enigmatico. E tutto questo mentre la ripetizione si fa enfasi. E tutto questo quanto ogni linea ha le movenze del dichiarativo (eccetto qualche domanda, qualche preghiera)

Ma evitare accuratamente l'ipotassi. Come avvii, partenze che si moltiplicano in orizzontale. Lo sviluppo in orizzontale di tutti i possibili testi. Ma il testo è l'enciclopedia di questi avvii, la ripetizione chiude, la ripetizione torna.

Il testo nell'apparente frammentazione orizzontale è invece dinamicamente *ritessuto* attraverso richiami, sostituzioni, corrispondenze che lo rendono *sferico*, gli danno non solo integrità ma anche volume. Il senso va costituendosi nell'andare avanti e indietro nella lettura, seguendo le tracce che, a loro volta, si costituiscono monadicamente. Senza finestre eppure strutturanti se ricollocati da una prospettiva d'insieme.

E' come dire che la funzione dell'ipotassi viene svolta implicitamente dalla stessa forza delle associazioni realizzando così una sorta di logica inconscia del testo eppure consapevolmente costruita, pezzo dopo pezzo, senza violare la forza e l'imprevedibilità di ogni singolo frammento di esperienza.

C'è un livello dell'esperienza non ricomposta. Questa non ricomposizione è fedeltà.

Linee ma dentro uno spazio curvo, non euclideo.

Su *Schedario* di **Giuliano Mesa**, 1978, ristampato in *Poesia italiana E-book*, 2005

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/MesTes.pdf

Come entrare nella preistoria di una poesia matura, nella sua giovinezza, nel suo *acerbo* in cui ci sono tutti, ma proprio tutti gli elementi che formeranno col tempo, la spirale. La spirale è il cerchio in movimento, è il moto del cerchio, è il massimo della sua possibilità di mutare divenendo sempre più se stesso, senza mai chiudersi, però. Le movenze o lo sguardo giovanile che s'intuiscono talvolta nelle pieghe di un volto adulto: le cose andranno per quella strada e non per un'altra. Non è decisione né scelta. E' così.

Ci entra già, nel testo, mosso dall'erotismo, mescolato all'aggressività che si scarica sui fonemi. Ma la lingua della poesia è già il luogo in cui tutto dovrà accadere in quel *modo rovesciato dell'accadere* che fa a gara con la realtà delle cose (con la cosificazione delle cose). E' già in atto il lavoro di approntamento di una scrittura che si presenta a lato e a margine dell'evento solo per *sostituirsi ad esso nell'irricoscibile*. Perché il senso fuori è quello cosificato e cosificabile, l'ordinario. Qui la scrittura rifà il verso al mondo e ne costruisce un altro, dentro. Il testo dentro al mondo come suo vissuto non organizzabile in un riassunto.

Espedienti, modi comuni, appartenenze...Le ricerche degli anni '70, tratti di 'poesia intraverbale', di insistenza sul singolo fonema, collocazione grafica sulla pagina, utilizzo dei bianchi (dei vuoti), ma mai disgiungendo questa violenza sulle 'buone apparenze' della lingua da un'intenzione semantica propria, tanto aderente alla cosa dell'esperienza, quanto già disposta a diventare *esperienza essa stessa*. Già nel suo farsi l'esperienza a cui si allude perde i suoi contorni, la parola è usata per 'scontornare' senza però lasciare la scena originaria, senza lasciare però il campo. Ed il campo aleggia ormai ridotto a fantasma, come un alone, un residuo di sapore, uno sfondo.

Giovanile è l'estremo, il colore netto, il movimento senza sfumature, la facile perdita di grazia, la durezza astratta, il voler impressionare per eccesso autolesionista... Così fa sacrificio, di parole, di lettere, così comincia già lo stilema della reticenza, la *reticenza come fondamento*: vien detto qualcosa che vale solo sulla base del non- detto. E la funzione fàtica, anche, fa il suo ingresso e calore, e fa e provoca e chiede tenerezza più che comprensione, è sostituzione di logos (l'abbraccio invece del discorso, il non- detto al centro che così resta tale).

Il discorso diretto, franto, basso, piuttosto tendente alla domanda. all'esortazione, piuttosto una modalità del respiro, quel respiro che presiede alla composizione e che finalmente viene allo scoperto, appare. Sembrano mani che si muovono da sole, ombre consistenti, prive di contorni ma agenti, a loro modo concrete. Un modo, una declinazione della concretezza, concretezza per cancellazione, per privazione.

Ma non- detto è anche ciò che organizza il testo come istanza misurante. E' l'arte della scrittura severa e precisa quanto più si applica a ciò che contorni non ha. E' anzi ancor più severa quanto più s'incarica di rappresentare la dimensione della responsabilità. Del ri-spondere di ogni atto, virgola, spazio bianco...Etica dello scrittore ed invenzione di una sua razionalità tanto rigorosa quanto arbitraria, tanto precisa quanto concreta per privazione.

1.

Il libro che raccoglie testi scritti in tempi, stimolazioni e contesti diversi ad una prima lettura risulta omogeneo, nonostante le notevoli escursioni, differenze, esplorazioni che investono sia il piano metrico-ritmico che quello sintattico-lessicale. E già questa omogeneità invita a soffermarsi, dal momento che a permanere in questa prima fase della ricerca di Testa, non è tanto una testualità quanto piuttosto la *sospensione* tra ciò che vuole essere detto e l'esito finale del verso. Come dire che vi è un pensiero non espresso che permane, pensiero che poi s'incarna di volta in volta nelle diverse soluzioni stilistiche, senza peraltro dispiegarsi. Quella sospensione, che è distanza e non identificazione, fa sì che chi dice si ponga al centro tra due universi di significato, il pensare teoretico e il dire poetico, facendosi risolutamente *vuoto*, celato dietro le parole esposte della poesia come per un pensiero *sovraesposto*.

2.

All'inizio vi è, a guidare la lettura ma anche il viaggio testuale, l'indicazione di un compito, di un metodo. Questa indicazione si radica nell'etico, in una sorta di categoricità del dovere applicata ai sensi, agli organi di senso, ai ricettori. Nel compito non si tratta tanto di un realizzare un movimento dall'interno all'esterno, quanto di disporre i sensi al moto contrario.

In gioco è un canto in cui possano risuonare i corpi dei vivi e dei morti.

'Devi intonare la litania dei corpi / di quelli esposti nel riverbero dei fari /di quelli accolti nel marmo degli ossari, /(...). (pag.9)

E dunque: il suono- udito, l'orientarsi 'tra le scansie dei centri commerciali', l'adattarsi al 'ritmo delle sirene', l'esporsi agli urti e 'l'abbandonarsi al canto degli antifurti'...

Questo compito-dovere coincide col programma socialmente previsto di un'esistenza data, di un'esistenza ridotta a dato, frantumata e macellata in dimensione onirica. Nella stessa pagina, il testo continua:

'cullarti al flusso lieve dei carrelli / sognare animali e corpi a brandelli', /devi nutrirti di organi e feticci / (...).

L'ironia è come trattenuta, non vengono fuori né risentimento né sdegno, né nostalgia: l'*adattamento* impone che non ci siano cadute, reagire col *pathos* non sposterebbe nulla delle cose, del loro 'assedio'. E d'altra parte 'aderire alla carne' presuppone il mondo così com'è.

3.

Putrefazione dove c'è acqua. Trasformazione, sì, ma verso la dissoluzione. Tra putrefazione e apparenza si stabilisce un nesso. I morti 'sono dediti all'apparenza', e come in un ciclo industriale, ad accoglierli saranno inceneritori.

E poi vi sono i morti che lo sono per mancanza di coscienza, di consapevolezza, e sono propriamente 'non nati' (Legioni, pag.18).

4.

Forme in replay è come una sezione di ossi di seppia diventate tecnologiche. Come se l'alienarsi non fosse più nel senso tradizionale di perdita della propria natura umana nella reificazione del processo lavorativo ma , più fantascientificamente, diventare 'alieno'. Non alienato ma alieno, di un altro pianeta. E' la forma di alienazione della terza rivoluzione industriale che intacca il corpo attraverso la sua mutazione protetica. Dagli organi di senso esangui alla sostituzione degli stessi: mutazione dell'inorganico che è sempre anche attrazione e fascinazione di *evanescenze*.

5.

Vetro e corpo trasparente. Il corpo non esprime, nulla esce da lui a dire che c'è ed è fondamento di qualcosa, o almeno, di una vita. Come anche l'aver qualcosa da dire, l'incontrarsi e il separarsi: l'inizio e la fine non fanno storia, vicenda, intreccio. In luogo del corpo vi è un 'torso vestito'.

6.

Biometrie dello stato delle cose a partire da una stazione di monitoraggio che è la forma poetica nel suo insieme. Sorta di tracciato, di diagramma versale che restituisce nel suo calco lo sguardo. E poi da questa 'soggettiva' che è già un'oggettiva di rilevamento dati, si passa alla sintesi estrema, al bilancio reso in una sentenza impropria, in atto ordinario, banale, in *Low-cost*:

Più tardi, stretti in fila, pronti all'imbarco:
al check-in non c'è altro da dichiarare
che queste due vite nude, a basso costo;

Gli unici a volare, gli unici liberi rispetto al meccanismo dei tracciati sono i due aironi sui motori. Che poi sarebbero una delle minacce più serie per gli aerei di linea.

7.

Il meccanismo che sottrae la vita, ancor prima di reprimerla o negarla, appare come un programma. Talvolta il dubbio che sia intenzionale, come una sorta di genio maligno che abbia architettato il peggiore dei mondi possibili con supplemento di sadico divertimento...O l'affiorare della minaccia e della paranoia. E tutta la sospensione e la paralisi, e la

necessità di un 'certificato di esistenza' stanno nel titolo ossimorico nel suo fondo: misura e peso di ciò che è vivo. E, più radicale del dubbio cartesiano, il dubbio che il vivo sia vivo, che la vita sia viva...La misurazione o la verifica qui come nel teorema di Godel: la risposta non può essere data entro questo sistema di coordinate.

'è ai doveri verso te stesso cui sfuggi
perché di te stesso disperi '

Ma intanto c'è stata resistenza e rifiuto di chiudere gli occhi per 'sentirsi al sicuro' (*Un'altra notte*, pag.66).

Su Post-it di Michele Zaffarano, *Poesia Italiana E-book*, 2006.
www.cepollaro.it/poesiaitaliana/ZafTes.pdf

1.

Qui la narrazione si alleggerisce in virtù dei passaggi senza preavviso, in virtù di una provvisorietà decisa per statuto e abitata. Il dettaglio fotografato parla. C'è sempre qualche voce che dice, anche le cose dicono, parlano e il loro dire è una loro appartenenza, una loro precisa genealogia. E in mezzo a queste cose, non oggetti, ci sono anche persone, non personaggi.

Le cose e le persone dicono anche attraverso il loro silenzio che permette allo sguardo di passare oltre, alla mente di divagare. Anzi, pare che questo divagare, questo correre fuori dal campo di discorso mai recintato, sia proprio ciò che restituisce una specie di senso.

2.

Il sistema economico entro cui le cose sono prevedibili, da un lato, dall'altro l'appunto provvisorio che slitta continuamente in un qui ed ora che mescolando dettaglio e pensiero, fa del dettaglio un'immagine assoluta e, del pensiero, solo ciò che lo precede o che lo segue.

L'espropriazione della sovranità compiuta dal sistema economico è collocata in una descrizione essa stessa non sovrana, non architettante, paratattica.

3.

Poi, attraverso le gocce di pioggia su di una magnolia, i pianeti fanno cosmica la scena ma per 'guardare sulle piante dei piedi'. E' l'accadere naturale di un eterno ritorno in cui le cose accadono per riaccadere e rispetto a cui ci si riassume in 'io mi ricovero dentro, fuori piove'.

4.

Non c'è un dialogo, ci sono vite che si dipanano all'oscuro. Ma sempre in vista, sempre mostrandosi, dichiarandosi, dettaglio per dettaglio, frammento per frammento, in una memoria scompaginata, in un testo in cui spezzoni di frasi scorrono gli uni negli altri. E capita così che cada una frase famosa del *Tractatus* nel bel mezzo di un discorso sulle gazzelle che mangiano i leoni, che non mangiano i leoni: sulle gazzelle come sul resto non si può parlare...

5.

Scomposizione e fusione di ogni punto di vista e poi la chiusa provvisoria che fa capo alla concretezza del basso, a proposito di democraticità. E laddove uno si aspetterebbe la consequenziale chiarezza dei contesti, la condivisione razionalmente amministrata, il principio dell'agire

comunicativo, lo attende invece l'orizzontalità vuota dello spazio, dove tutto è geografia.

6.

E la posizione dell'osservatore immobile ma partecipe. Come seduto su di un balcone, abbastanza dentro e abbastanza fuori. Da lì le cose si vedono prive del loro senso proprio, anche il dramma che si svolge sotto gli occhi in fondo è un dramma che non si capisce. Chi chiama, chi urla, chi fa tanto rumore da impedire anche l'osservazione: non si riesce neanche a dormire in tutto questo baccano che esala dal mondo.

7.

Ad un certo momento viene chiesto se si debba proprio dire qualcosa, dal momento che 'io penso sempre di doverti dire qualcosa'. Il mondo si manifesta, il dentro viene integralmente esposto dalla frammentazione e dalla fusione dei fatti, l'altro che parla, nella crisi di statuto dell'oggetto, è già confuso, come in una prospettiva senza profondità col bordo delle foglie, 'mentre parli attraverso i bordi delle foglie'. D'altra parte, se il tempo è quello del lavoro salariato, 'si vive solo nel presente'.

Stelvio Di Spigno

Due testi e questioni di trasparenza.

L'argomento non è nuovo, anzi è abusato e quasi avvizzito dall'uso che se ne fa e che se n'è fatto. Ma l'ottica convenzionale con la quale si parla del tempo non è certamente la sola possibilità, come dire, ermeneutica, con la quale vengono chiamate in causa le più svariate correnti scuole conventicole filosofiche dal Novecento a scendere giù fino ai miti degenerativi di Esiodo. Heidegger e la condizione dell'essere-per-la morte. Il tempo come *refugium peccatorum* dell'esistenzialismo. Il tempo contrapposto all'eternità nella configurazione dottrinale cristiana. Il tempo che invita il fedele medioevale a fare ciò che deve perché le ore "tutte feriscono, l'ultima uccide". Il tempo delle meridiane e degli orologi, delle campagne rossastre a uliveti del sud Italia o nel caos più totale dei semafori e degli incroci a Milano, dei rintocchi funebri delle campane che suonano a festa il giorno seguente. Il tempo che dà ragione e che dà torto, che migliora o peggiora le persone, che fa infiacchire i testi che cento anni fa brillavano di luce propria mentre ora sono blatte stecchite e polverose appiccicate su pagine non più fruibili. Il tempo razioido della pianificazione scientifica e programmaticamente *en avant* della prassi progressista. *L'ubi sunt*, il passare malinconico e tragico delle ere, delle singole età, delle sette età dell'uomo di Auden, lo scomparire di una civiltà. Infine la prospettiva più plausibile: il tempo come paradigma e archetipo di tutto ciò che l'essere umano non potrà mai conoscere né capire, e neanche intuire. L'alterità assoluta, come altro assoluto è o era per l'individuo maschio la donna. Questa almeno la formulazione di Levinas, che mi pare, se non altro, la più onesta e la meno onerosa. Eppure tutto ciò sembra non convincere, non riuscire a far desistere lo sguardo e a distoglierlo da se stesso per incontrare il movimento del tempo liberamente. Consiste in questo, forse, il tentativo riuscito di alcuni testi poetici che ho incrociato negli anni scorsi e che vorrei portare a chiarificarsi nella mia mente, visto che ora sono conficcati all'incrocio di tutti i gangli sensoriali in modo subliminale e talvolta (per l'uso che ne faccio) subdolo. Ma devo poter immaginare l'essere umano non più come un congegno imperfetto di organi carne ossa nervi e giunture (oppure pensiero, capacità di riuscita nel mondo dei suoi pari ecc. ecc.) e ridurlo a sagoma. Un'entità sconosciuta tracciata a matita e senza colori aggiuntivi, quasi invisibile agli altri e a se stesso. Cosa fa il tempo, alla fine di tutto, sul singolo individuato, che cerca eternamente di individuarsi sempre di più e di diventare peculiare – per poi scoprire di essere totalmente uguale a tanti altri individuati che lo rendono anonimo, che lo fanno fallire nel proposito? Il tempo rende *trasparenti*. Pura sagoma nella opacità di tutte le cose, vive o morte che siano, vere o false che si credano. Il tempo rende 'afanici', non più fenomenici ma neanche ultimati e/o veritativi. Non c'è più né passaggio né stasi del tempo. Solo il suo attraversamento di noi come sagoma che non ha mai avuto pretese di essere riempita. La perfetta invisibilità del tempo che si riflette nella perfetta invisibilità dell'essere umano che lo guarda, frontalmente o di sbieco. Questo è il senso 'oblativo' di un testo di Stefano Dal Bianco tratto da *Ritorno a Planal*, del 2001:

Ciclo del mare

Davanti ai palazzoni orrendi, quelli bianchi, con piscina, fronte mare,
forse ora si convertono le dune, forse ancora
si avvicinano incerte, in sé, senza sapere
quanto bagni la pioggia la sabbia,
o ancora quanto si sollevi su se stessa la corrente
di un mare che sottrae quanto deposita.

Si potrebbe analizzare chirurgicamente questo testo dal punto di vista metrico, prosodico, strutturale. Quei tre grumi quadrisillabi che martellano il primo verso, che simulano uno scatto di nervi; i tre successivi endecasillabi che si spezzano indolenti tra il secondo e il quarto verso, dove il respiro va a cadere attraverso il gioco prismatico degli accenti irregolari. Ma si rimarrebbe al di fuori da ciò che a tre o quattro strati di profondità il testo ci comunica. È un testo 'oggettivo'. Eppure, incrostato al termine 'oggettivo', c'è sempre un aumento di conoscenza sulla cosa osservata, assertiva e asservita. Le cose in questo testo non sono cose, in senso stretto. Dovrebbero conoscersi da sole, ma non ci riescono. La loro mancanza di conoscenza reciproca rende inutile il soggetto che dovrebbe osservare, e che, fuori dal testo, mette mano al foglio e scrive. Infatti questo testo sembra essersi scritto da solo. Non solo il personaggio-alibi ma anche il suo autore sono diventati trasparenti. E lo sono *diventati*, non è che lo siano stati anche prima; ma lo saranno sempre di più. Il testo è esplicito, almeno su questo. L'indizio è nel moto obliquo delle cose, che per quanto differiscano tra loro, hanno un contatto e lasciano avanzare la scena temporale del testo. Più tempo passa più l'autore scompare. E con esso il protagonista invisibile della poesia, il cosiddetto 'osservatore', l'uomo che denuncia, suo malgrado, che il solo modo di esistere oggi è quello di lasciarsi osservare dalle cose che non possono essere osservate a loro volta, perché ciò significherebbe dar loro un senso che è falso ancora prima di essere ideato. Il tempo 'afanizza' l'uomo. Attraverso i secoli è diventato inabile ad agire su di esse. Poi anche *con* esse. Alla fine anche l'osservazione pura e semplice si è fatta impossibile e anacronistica. Si potrebbe presumere che il personaggio-alibi contempi e renda sublime il suo scomparire nell'ottica aristocratica della rinuncia che innalza lo spirito (una sorta di asceti compensativa e consolatoria). Ma qui non c'è nessun compiacimento metafisico, nessuna fusione tra soggetto e oggetto, vero stato finale della contemplazione religiosa. Allo stesso modo si potrebbe dire che i *realia* vengano osservati come da una lente che li allontani sempre di più e che faccia in modo che l'osservatore sia invisibile perché, come le vecchie reflex, le cose possono essere ad un chilometro di distanza da chi le osserva. Il solo modo di vederle dovrebbe essere il vederle riflesse. Ma il testo è pieno di ipermetri, ovvero la scena è troppo ampia, la visuale troppo aperta allargata spaziosa per essere immessa in un processo ottico di questo tipo. Bisognerebbe allontanarsi troppo per fare entrare le dune o il mare nel mirino. Ma se così fosse non sarebbero così evidenti e minacciose tanto da scavalcare chi cerca di

Sofferente come può essere un soggetto che è arrivato a un punto di 'afania' non ancora completo, quasi fuso con il conciliante nulla degli elementi atmosferici, con la «pena» di *non* essere ormai trasparenti, di non essere ancora tracciato solo a matita sul foglio di un ex-se stesso, Zanzotto sembra implorare di diventare cielo, freddo, «entificazione» sconosciuta. I versi faticano a diventare tali. L'affanno è totale. La balbuzie si rinnova ad ogni spazio lasciato all'interno del verso, ad ogni fluire di una chiusa stampata al di sotto della fine del verso sovrastante. Il giovane Dal Bianco rifiuterebbe di provare tanta sofferenza, tanta fatica. Ma è proprio la differenza di circuiti storici a fornire la prova tragica della trasparenza. 'Afanìa' è sempre tragedia. Non può più essere illuminata, non è reversibile. Ma chi non lo è stato da sempre, come Zanzotto, non può rassegnarsi. In altre parole non potrà mai diventarlo del tutto. Forse è questa la chiave di volta per comprendere, seppure parzialmente, la condizione storica attuale, la differenza antropologica tra vecchia ricchezza e nuova povertà. Il tempo rintraccia tutti. Ma c'è chi gli rinfaccia una storia personale più o meno riuscita e chi non può opporgli altro che un'illusoria proiezione televisiva o librerica del proprio futuro che non diventerà mai storia né passato. Nel migliore dei casi solo trasparenza e assenza di dolore. Una 'afania' che si introduce come panacea per evitare una serie infinita di morti interiori che trasporterebbero verso la demenza chi voglia recalcitrare alla trasparenza e alla nostra irrinunciabile consanguineità storica con essa.

Marco Giovenale

Su Massimo Sannelli. Due letture di Due sequenze

Nel percorrere le opere di Massimo Sannelli sembra talvolta necessario sospendere decodifiche rigide, leggendo semmai ogni *linea* e *verso* come *direzione*, 'verso di movimento'. Così accolto, il testo suggerisce costellazioni di senso (del *derivare* dei significati). Non un percorso provvisto di storia – pur esperita – anche aperta alla interpretazione, non una cronaca data e scandita, ma un insieme di moti tematici o fonici *in una direzione*; che non addensa necessariamente grumi di significati tracciabili, riportabili 'in chiaro'. Tuttavia il segno di oscurità, se fa senza dubbio parte di una strategia autoriale cosciente («un *trobar clus* sperimentato a partire da condizioni di vita realmente vissuta [...e:] chiusura come apertura paradossale al contenuto vissuto/vitale»²), non comporta rescissione da ogni sguardo che voglia propriamente e 'puramente' leggere, decifrare. L'impegno dell'interprete attento non è deluso.

1. Un testo in particolare

Nella raccolta di poesie *Due sequenze*³, spiccano – a contendersi senza conflitto lo spazio di attenzione del lettore – da un lato le scansioni metriche costituite da entità ritmiche brevi o brevissime, rese con i più diversi segni grafici (dall'interpunzione ai corsivi alle inarcature forti alla citazione); dall'altro la complessità o ipercodifica delle narrazioni (se narrazioni sono) degli eventi-scintillii che nel testo *accadono*, accennati e subito contratti in stemmi, o in riferimenti colti.

Questi ultimi tuttavia (scrive Berisso) «non sono rinvii ad un'enciclopedia del sapere depositato, né semplici mosse intertestuali, ma vengono letteralmente consustanziat*i* nel testo»⁴. È facilmente dimostrabile.

Leggiamo la poesia che apre la seconda delle *Due sequenze* (p.17):

Bisogna scandire che piace
l'ordinata
selezione, sul tema cortese
dell'amore perfetto; che piace la natura
dei punti dati, e simili, oscenamente
e non oscenamente – il suo ordine
negli altri, in note, il suo onore calmo della
lingua latina, "ciascuno nel proprio
latino", la divisione a domande, il bene
di questo modo di dare l'intreccio, il chiudere
e aprire sempre e collegare, sia così, collegare, *legare* proprio.

² Così scrive l'autore, in un saggio su Ermanno Guantini (e la pagina è per certi aspetti autodescrizione; e descrizione di molti «*poetae novi*»: lui stesso lo afferma) intitolato *8 dignità e interpretazione*, in M.S., *La femmina dell'impero. Scritti per un seminario sulla «vera, contemporanea poesia»*, Eeditrice.com, Genova 2003, pp. 53-54. (Già in E.Guantini, *Variazioni*, Cierre Grafica, Verona 2003).

³ Editrice Zona, Lavagna 2002, con una nota di Giuliano Mesa.

⁴ Marco Berisso, *Come lettore*, in AAVV, *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000, p. 114.

Arbitrariamente ma non insensatamente dividerei il testo in tre parti: una di *esposizione del tema* (vv. 1-4), una 'composta' di tema e variazioni erotiche e metapoetiche (vv. 4-7); e una più scopertamente metapoetica (vv. 7-11). L'incipit dichiara il tema *amoroso* – in accezione cortese – che verrà affrontato. Un tritico di sostantivi, accompagnati da *nobili* aggettivi, ci viene incontro: «selezione» (che è «ordinata», e sottoposta al *plazer*), «tema» («cortese»), e «amore» (che è «perfetto»).

Nella seconda parte (vv. 4-7), una ulteriore individuazione e separazione di fili 'esplicitabili' può portare a identificare che il tratto che recita «la natura / dei punti dati, e simili, oscenamente / e non oscenamente» può far riferimento alla bellezza *sessuale e non sessuale* del corpo, dell'invasione amorosa. I «punti dati, e simili» sono la topografia della pelle. E, allo stesso tempo, fissano daccapo il 'luogo' culturale (occidentale) d'elezione: il nominato «tema cortese / dell'amore perfetto»: dunque erotico e insieme, ripetiamolo, non erotico (perfino *ensorio*). (Nella ben nota dialettica di prossimità/castità *versus* lontananza/ardore; appunto: «oscenamente / e non oscenamente»: fuori scena, cioè fuori presenza, oppure no)⁵.

All'incontro fra seconda e terza (vv. 7-11) parte della poesia, il 'doppio amore' si rifrange ancora: espresso nella «lingua latina», che è una ed è molte. La citazione «"ciascuno nel proprio latino"» è eco della ballata I di Cavalcanti («e cantine gli auselli / ciascuno in suo latino»), a sua volta legata a *Quando apar l'aulente fiore*, di Bonagiunta⁶.

Il testo si trasferisce così – quasi senza soluzione di continuità – su un piano strettamente metapoetico. E, per il tramite della suddetta moltiplicazione (prima moltiplicazione dei corpi: «punti», «altri»; poi dei parlanti: «ciascuno», «domande»), vediamo farsi strada una variata e franta («divisione a domande») dichiarazione di soddisfazione per lo stesso processo generativo del testo poetico: *in fieri*: «il bene / di questo modo di dare l'intreccio», «il chiudere» (*clus*) «e aprire» (*leu*). E soprattutto il «collegare»: il «*legare* proprio» tradizione alta ed esperienza, poetica e scrittura e vita, dichiarazione erotica e non erotica.

Non estraneo alla chiusa del testo è un ulteriore ritorno del medesimo filo erotico: «l'intreccio» delle parti della scrittura offre omologia con l'intreccio degli amanti; così come «il chiudere / e aprire sempre» può ben alludere all'atto sessuale.

⁵ Cfr. anche *Vita nova*, 6 [XIII], 2-3: «buona è la signoria d'Amore [...] non buona è la signoria d'Amore». (Il riferimento, qui e più avanti, è all'edizione curata da Guglielmo Gorni, Einaudi, Torino 1996: in parentesi quadre si dà la suddivisione 'tradizionale' dei paragrafi).

⁶ Il riferimento a Cavalcanti è esplicitato dallo stesso Sannelli in calce a una prima pubblicazione della poesia, su «Anterem», a. XXV, n. 61, dic. 2000, p. 72. Per Bonagiunta cfr. le note di L.Cassata a Cavalcanti, *Rime*, Donzelli, Roma 1993, p.4n.

La dissimulazione-disseminazione (in intrecci indistinguibili) delle linee di poetica e di erotologia, essendo ovviamente altro topos cortese⁷, ha come è logico radice anche in una delle opere più frequentate da Sannelli, la *Vita nova*.

Un luogo basti a figurare la comparsa o scomparsa di Amore a seconda della sua distanza o accoglimento nella persona del poeta, e nel corpo materiale del testo: l'explicit del sonetto *Cavalcando l'altrier per un cammino* (in *Vita nova*, 4 [IX]). Accade che Amore, visto, è dall'autore riassunto in sé (e così precisamente il testo – assorbito Amore – si chiude): «Allora presi di lui sì gran parte / ch'elli disparve, e non m'accorsi come». Testo e Autore e Amore si disseminano uno nell'altro – a chiusura del campo ritmico e oggettivo della poesia, senza quasi coscienza di quanto accade («e non m'accorsi come»)⁸.

Né – certo – sono estranee al Novecento le fusioni di metapoetica e testo 'diretto' – e addirittura testualizzazioni immediate (anche foniche, in sede di anagramma) di dichiarazioni altrimenti e altrove offerte sul piano tematico. Due possibili esempi su cui riflettere, per intuibile prossimità del lavoro di *Due sequenze*: Bonnefoy e Rosselli.

In *Movimento e immobilità di Douve* (1953), di Yves Bonnefoy, il nome-persona DOUVE è anagrammato e 'mosso' nel principio del titolo stesso del libro: *Du mOUVEment et de l'immobilité de Douve*. Il titolo in questo modo inizia e si conclude con «Douve», e ha al suo centro l'immobile parola «immobilité».

Un modo del trascolorare di temi uno in altro è rintracciabile al principio de *La libellula* (1958), dove Rosselli passa solennemente senza dar segno di variazioni da un ironico e velato erotismo-onirismo (su «le virtù dell'uomo», v. 33) a una – poi divenuta proverbiale – asserzione di 'storia delle poetiche' («l'avanguardia è ancora cavalcioni su / de le mie spalle», vv. 40-41)⁹.

2. Il testo in generale

L'*aria* delle pagine di *Due sequenze* si direbbe formata di 'cristalli intenzionali' («la luce era i dolci movimenti, arance, / i frutti pieni», p.7, corsivi nel testo). E un possibile ricorrere di riferimenti alle cantiche seconda e terza della Commedia può essere avvertito. Come tutti i cristalli, formano strutture complesse, varianti.

⁷ Su cui, più che riferirsi alla sterminata bibliografia (ma cfr. Michel Zink, *La letteratura francese del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 62), è utile rimandare a un testo – e a note ricchissime – tradotto dallo stesso Sannelli: Anonimo di Erfurt, *Sulla gelosia. Tractatus de perfecto amore*, Il Melangolo, Genova 1998.

⁸ Cfr. *La femmina dell'impero...*, cit., pp.35-36.

⁹ Amelia Rosselli, *La libellula* (1958): cfr. l'edizione SE, Milano 1985, pp. 13 e 14. Oppure nelle *Poesie*, Garzanti, Milano 1997, p. 142.

Si diceva: forti 'meccanismi di interruzione', nella prassi di scrittura di *Due sequenze* come di altri testi poetici, tagliano con insistenza la strada a una lettura fluida – a una sintassi per altro anch'essa aggredita e franta. Giuliano Mesa parla di «accanita, analitica microscansione» che utilizza «tutte le tecniche della "spezzatura"»¹⁰: enjambements arditi, incontri 'impossibili' anche nel corpo del verso («e il questo, un guizzare di pesci», p.7; «il "i poveri", i buoni / poveri», p.13)¹¹, fitta punteggiatura.

Leggiamo daccapo annotazioni di poetica dello stesso autore: «Lo spazio letterario impegna un gruppo di energie irrazionali: l'idea e l'uso della vita, la volontà di essere corpo, l'ossessione dell'amore (vincolo, libertà, felicità) per ogni Altro»¹². Una parola chiave è forse proprio «vincolo».

Tentiamo un approfondimento di questa 'tecnica dei vincoli', anche oltre quanto il testo già dice esplicitamente («aprire sempre e collegare, sia così, collegare, *legare proprio*»), oltre cioè le quattro accezioni del «*legare proprio*» = 1, legare davvero; 2, legare 'autorale' cioè suo, di M.S.; 3, legare *propriamente*, in modo appropriato; 4, il legare *di Amore*.

Forse le spezzature e frammentazioni continue possono alludere anche a una delle ben note «astuzie dell'erotismo [...] di accumulare i divieti per accrescere il livello libidico»¹³: giungere – fuori di metafora – alla *concitazione semantica* delle 'restrizioni' gettate sulla pagina, producendo così un innalzamento progressivo – a ogni frazione del flusso – dell'orizzonte d'attesa del lettore. Le spezzature, le microscansioni di cui parla Mesa, tutti i 'vincoli' insomma, costretti in angoli sempre più angusti a far iridescenti le frasi e sminuzzate le citazioni, simulano scalini verso l'acquisizione dell'esperienza fondativa del testo. L'acquisizione dell'*occasione*. (Che però non è mai data, frontalmente: e questo ultimo diniego, iterato a ogni pagina, è la mossa vincente – inaggirabile – del libro).

L'esplicitazione dell'*occasione* del brano scompare con il 'compersi' di questo. Come accade agli amanti spesso nel perimetro della fin'amor; e come – in un 'masochismo senza Masoch' – potremmo leggere in Deleuze: è «un processo ininterrotto di desiderio. Essenziale diventa l'attesa o la sospensione come pienezza, come intensità fisica e spirituale [... che ha] un ruolo analogo a quello del tribunale e della "dilazione illimitata" in Kafka: un destino differito, un legalismo, un estremo legalismo, una

¹⁰ Giuliano Mesa, *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea*, in «Il verri», a. XLVII, n. 20, novembre 2002, p. 143. E cfr. la citata nota di postfazione di Mesa a *Due sequenze*: specie per l'individuazione di riferimenti di M.S. a Dante – "riascoltati attraverso" Cvetaeva, Rosselli, Eliot; e per il puntuale paragrafo dedicato proprio a *Bisogna scandire che piace...*

¹¹ Per pura – ma utile – suggestione si può rimandare a esperimenti analoghi, p.es. in Luigi Ballerini, *Che figurato muore*, Scheiwiller, Milano 1986, spec. le pp. 38, 56, 82.

¹² M.S., *Biologia del nuovo*, in Id., *La femmina dell'impero*, cit., p. 60.

¹³ Citazione-strumento. Da Franco Fortini, *Tre scritti su Pasolini, III*, in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977; 1979²: p. 264. Pasolini è altro autore nodale per *leggere propriamente* Sannelli.

Giustizia che non coincide per nulla con la legge [...] la sospensione dei corpi e il balbettio della lingua costituiscono il corpo-linguaggio»¹⁴.

Di nuovo occorrerà far ritorno alla *Vita nova* per sottolineare che a un sistema semantico dell'amore ci si può riferire – e nelle codifiche medievali e per eredità di Novecento – solo imprimendo svolte violente alla luce testuale¹⁵, deviazioni (balbettii), schizoglossie, sottoponendola cioè ad angoli di rifrazione volta per volta variati: Amore parla a Dante: «Queste parole fa che sieno quasi un mezzo, sì che tu non parli a llei immediatamente, che non è degno; e no lle mandare in parte alcuna, senza me, ove potessero essere intese da llei, ma falle adornare di soave armonia, nella quale io sarò tutte le volte che sarà mestiere» (5 [XII]).

Tre elementi distintivi nel brano citato sono l'«armonia» (il suono, la voce), la presenza (nelle parole, Amore «sarà presente») e la presenza-nel-tempo, dunque la *durata* («tutte le volte che sarà mestiere»). Si tratta in fondo degli elementi-base della musica: note (presenza), tempo (durata), armonia (organizzazione delle note nel tempo).

Questi medesimi elementi possono essere legati a loro volta a (e variamente presenti in) tre passi evangelici, saldando così le pagine di Sannelli all'archetipo centrale *Vita nova* per via di radici – anche – cristiane, esplicite:

Amore, parola-voce:

«E quando vi condurranno via per consegnarvi, non preoccupatevi di ciò che dovrete dire, ma dite ciò che in quell'ora vi sarà dato: poiché non siete voi a parlare ma lo Spirito»¹⁶, ovvero Amore (Mc XIII 11).

Amore, presenza-nel-tempo:

«Ecco, io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo»¹⁷ (Mt XXVIII 20): conclusione del vangelo di Matteo.

Amore-Parola (=Logos, Cristo), presenza-nel-tempo:

«Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, io sono in mezzo a loro»¹⁸ (Mt XVIII 20).

¹⁴ Gilles Deleuze, *Ri-presentazione di Masoch* (1989), in Id., *Critique et clinique* (1993), tr.it. *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pp. 76 e 78.

¹⁵ Greimas: «si tratta sempre della nostra povera vita quotidiana e dei differenti mezzi di introdurvi delle fratture», in Algirdas J. Greimas, *De l'imperfection* (1987), tr.it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988, p. 71. Il testo prosegue poi con una – coerente – citazione da Baudelaire: il noto passo da *Fusées* sul «leggermente difforme», sull'«irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu ... partie essentielle et ... caractéristique de la beauté».

¹⁶ «Et cum duxerint vos tradentes, nolite praecogitare quid loquamini: sed quod datum vobis fuerit in illa hora, id loquimini: non enim vos estis loquentes, sed Spiritus sanctus». La destituzione del soggetto, la sua sostituzione con Amore, è nettissima.

¹⁷ «et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem saeculi».

¹⁸ «Ubi enim sunt duo vel tres congregati in nomine meo, ibi sum in medio eorum».

È anche su queste basi che può essere avviata – e offerta agli interpreti che si occuperanno del lavoro poetico di Sannelli – una indagine sul tema dell'Altro (in accezione ampia) in *Due sequenze*; e in raccolte successive.

Andrea Inglese

Com'è scarna la lingua della gioia

Molte e diverse vie portano alla poesia, a questa persistente attività umana, a quest'arte dei suoni e dei significati. A questa poca, fittissima cosa che è il testo poetico. Una delle vie per ancora arrivarci, alla poesia, a quel poco di "poesia" di cui riusciamo, possiamo ragionare, è la *fragilità*.

La poesia è un'attività fragile, il fine di quest'attività è fragile (il testo poetico), e la fragilità è per certi aspetti la dimensione, la qualità saliente, entro la quale il poeta concepisce l'esistenza umana.

(La semplice formula "esistenza umana" è oggi quasi obsoleta, polverosa, libresca. Nel mondo delle merci, delle attività connesse alle merci, al loro consumo e alla loro produzione, nel mondo del godimento come ultima, sofisticata schiavitù, l'idea stessa che la vita di una persona possa comporsi nello spessore e nella coesione di "un'esistenza" e che tale spessore e coesione abbia qualcosa di propriamente "umano" ci sembra quasi un concetto religioso, un nome che allude a realtà trascendenti. In questa perenne alba, in questa pulsazione abbagliante, che è la vita come fluida energia che deve sempre e di continuo scorrere e scaricarsi nei dispositivi del piacere organizzato, dell'esibizione di sé, della puntuale o monotona prestazione salariale, la nozione di "esistenza" rinvia a qualcosa di remoto, torbido, oscuro, calcificato. Ma la poesia ricerca e crede nelle nozioni e nelle parole che perdurano. Se esiste un "potere" di raffigurazione delle parole, ossia un potere di assorbimento della vicenda umana, complessa, ambigua, enigmatica, in "figure di parole", tale potere si basa sulla constatazione che il linguaggio è *comune* all'uomo *attraverso i tempi*, portatore non solo delle sue forme di vita spirituali e materiali più cangianti, mutevoli, effimere, ma anche di una sua *costituzione* spirituale e materiale più stabile, permanente, o dai movimenti lentissimi, millenari. Intorno agli assi costitutivi della nascita e della morte, della memoria e dell'amore, del desiderio e dell'orrore, il poeta trova, o cerca comunque, un *terreno linguistico*, a partire dal quale edificare la figura del suo presente percepirsi come essere umano tra altri esseri umani.)

Soprattutto oggi, la fragilità è il modo attraverso il quale possiamo percepire il legame tra vita e poesia, ossia tra ciò che siamo chiamati a raffigurare e i nostri strumenti di raffigurazione. Uso qui il termine "raffigurazione" per non usarne uno senz'altro impopolare, e ormai a ragione, ossia il termine "rappresentazione". La "rappresentazione" è legata, per tradizione concettuale, all'ambito della conoscenza, e quindi della strumentazione, della ricerca e della sperimentazione, della verità e quindi dell'adeguatezza tra rappresentazione e realtà rappresentata. La "figura", invece, rimanda all'ambito del *riconoscimento*, del vedere e sapere ciò che è "sempre sotto gli occhi di tutti", ciò che "già siamo", senza specifico bisogno di nuovi strumenti ottici e di nuovi esperimenti. La "figura" non dà forse verità, ma offre senso, ovvero risorse per accogliere quella complessità e quell'enigma che siamo, non come ruoli o funzioni, ma come individui, o gruppi sociali, destinati a muoverci attraverso narrazioni incomplete, lacunose, illusorie. La raffigurazione poetica, in particolare, mi è sempre sembrata una risorsa per tollerare il caos delle nostre vite, per amare le nostre vite nonostante la fragilità che le contraddistingue.

(Mettere la nostra vita in figura di parole, non è mai cercare una soluzione – da qui anche il carattere impolitico della poesia –, ma comprenderla [e magari riuscire ad amarla] come una vicenda che, di fondo, nella sua totalità, è insolubile.)

In un mondo che sempre più vede trionfare la potenza della tecnologia, della scienza, delle armi, dei grandi dispositivi di mercificazione della vita, le persone, individualmente, o come gruppi, permangono costitutivamente *fragili*, esposti all'inganno, alla manipolazione, o all'autoaccecamento, alla follia, alle dipendenze più distruttive, alla morte più banale e imprevedibile.

È su questo scenario di fragilità permanente e residua, che poco o nulla c'entra con il tema mediatico dominante dell'insicurezza, che può acquistare nuova ragione la scrittura poetica.

Giuseppe Mandelstam
Da *Tristia* (Berlino, 1922)

3

Io amo le abitudini del filo:
il fuso ordisce, ronza l'arcolaio.
Quasi peluria candida di cigno,
ecco giungere Delia a piedi nudi.
Debole tronco della nostra vita,
com'è scarna la lingua della gioia.
Tutto già fu ed ancora si ripete.
Ma il riconoscimento è sempre dolce.

Renato Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Mondadori, 1968 [Einaudi, 1949]

Francesco Marotta

***Nell'acqua della prima sorgente
Note su Lavoro da fare di Biagio Cepollaro***

www.cepollaro.it/LavFarTe.pdf

Dunque è ora di fare le cose, come quando si dice: c'è un "lavoro da fare".

*Sono vere queste nostre
prove d'amore.*

*Ora siamo sulla Porta
del ritorno e della restituzione.*

"Fare anima ci suona quasi minaccia"

Riservare ai propri giorni il diritto di ritrovarsi soli con se stessi, mentre il presente frana a ritmo cadenzato di risacca e il suo respiro è una gemma appassita prima ancora di fiorire, l'eco declinante di un tempo in anticipo sulla sua stessa polvere.

E in quel silenzio tendere le mani verso la sorgente, immergerle nell'acqua che resiste e brilla tra pupilla e lingua, per osservare nello specchio albale delle origini l'attimo in cui l'immagine superstite scivola dallo sguardo fino alla parola e, nel farsi segno e voce senza traccia, emerge nell'assoluta libertà di uno stupore nuovo, rinasce nelle lettere dell'unico alfabeto capace di restituire al pensiero un barlume, una sillaba, anche solo un accento dell'indicibile ombra che dimora il rovescio del suo specchio. Perché "senza prodigio non vai / da nessuna parte", "e se quella è l'anima che nel tempo persiste / a lei va dato ascolto", è lì che l'occhio posa nella febbre dell'attesa, proprio "su quella apertura / di cielo" al cui richiamo sangue e ragione depongono il rituale che separa, e le pupille scoprono felicità di abisso nel chiarore. Il prodigio è tutto nella ricerca di una parola che trasformi l'atto della nominazione non in una graduale e perenne processione di dati, in un possesso di certezze immobili, senza il rischio ulteriore dell'acqua quieta che sa farsi uragano, ma in una metamorfosi che si offre nella nudità delle sue forme, per dire l'inesprimibile dell'origine, l'impossibilità del segno e della memoria a contenerla: una parola che "dagli occhi / agli occhi ci riversa un fuoco", il lampo di un pensiero sciolto dai vincoli del pensiero e del quale inseguiamo lo spazio verbale al suo crearsi, l'evoluzione delle sue erranti cattedrali di fiamma. Il prodigio è proprio in questo "farsi" del poema nuovo, l'atto originario di una creazione che attraversa i territori dell'umano come un desiderio assoluto, senza oggetto e senza carne; una sintesi di opposti che giustifica la primogenitura del dono, l'offerta nella quale la mano che modella e dà lineamenti e vita alle cose non si distingue dalla coscienza che la guida e la dispone sull'arco del suo lume, ma si scopre della stessa natura delle sostanze che prendono forma nel palmo, dove si anima, insieme al gelo interminato del foglio, tutto l'universo di semi assopiti che contiene e in cui dimora. L'atto allora, come un

poiein originario dove il logos non è che parola in ascolto, è una preghiera muta, un "chiedere alle cose / di cambiare e noi / con esse", perché il reale è un oceano fluttuante di anticipazioni, è acqua increata che parla la lingua delle terre che dovrà varcare, perché in ogni cosa da "fare" si profila un mondo, e il farla è vivere, e vivere è rovesciare all'abbraccio della luce l'esserci del suo nome irrivelato, la sua sostanza ansiosa di mutarsi in vita e mostrarsi negli specchi del giorno. Solo la parola che sa farsi sguardo rende la mano un ponte sugli abissi dell'assenza, sul nulla di nome e di storia che da sempre costringe il canto su rotte di tenebra e abbandono, alla solitudine senza misericordia di un grido privo di ricordi, di un volo che si perde all'orizzonte. "Tutto si dà nel cielo": "e ora su quel palmo aperto / proviamo a guardarci".

“Ora il tempo è reale e il viaggio torna a misura umana”

Non vi sono legami, se non d'amore, nell'atto che riscrive la soglia e il sentiero per correre a ritroso il cammino delle sabbie, il luogo metamorfico delle tracce dove il mondo conosciuto già non-è-più, e il non-ancora si offre come un dono condiviso (“occorrono ben due uomini / a portare alla luce / ciò che ostinato resta / nell'ombra”), come la gratuità della nascita che rivelando il volto segreto delle cose, alle cose ci rivela come volti. E se “la voce / che ti dai è la sola che ti tiene in piedi”, perché “ognuno parla davvero / se lo fa / dal chiodo / che un bel giorno / l'ha fissato”, l'atto della scrittura “da fare” non è che la memoria da costruire della parola che manca, un tempo senza difese dove il vissuto cosciente (la storia individuale e collettiva) lascia posto ai deserti che ogni coscienza dissemina tra le pagine della sua vicenda, quando segna margini e confini, incastra in gabbie prive di aperture e di respiro, riduce ogni angolo obliquo, ogni penombra, a immagine lineare del pensiero, riproduce l'universo in forme tutte uguali, senza movimento e senza luce.

Non c'è “maggior inganno” che “credere di dover dare / senso”, senza immaginare che ogni umana sembianza, ogni vicenda, era solo “nuvola / che al punto esatto di tempo / interiore – che sfugge – / si trasforma in pioggia”. Cos'altro è mai l'acqua se non il corpo stesso della metamorfosi, voce straniera alle stesse parole che la dicono? Non ci saranno partenze né ritorni nel luogo della prima lingua perduta, la lingua materna delle cose; quello che lungo gli anni indossa sembianti di passato e di accaduto, in quella terra è seme, inavvertita estasi di tempo immobile nonostante il divenire, un sentiero che si guarda trascorrere prima che il passo gli dia orme, direzione, moto, rotta, e infine lo cancelli. E quel deserto è il luogo dell'origine, uno spazio inafferrabile dove il silenzio è l'unico legame tra grano e grano di sabbia, perché solo ciò che apparentemente non ha suono, sa già il colore e il profumo della voce in attesa oltre la “porta”: il luogo della restituzione, la fonte che segna il ritorno della polvere alla dimora delle origini, all'unico labbro dove linfa e arsura solo due tra gli infiniti accenti di uno stesso nome. “Da lì da quell'inizio / non abbiam fatto / che tornare / in un moto / di infinito / allontanamento: / tu vai incontro / all'origine /

invecchiando / e ciò che col tempo / hai imparato / è stato solo parafrasi / di versi / all'origine ascoltati”. Ogni cammino è un varco oltre il limite del tempo: ogni verso è voce che ascolta ciò che il passo si lascia alle sue spalle.

“Perché la vita è più grande di noi”

E' il fuoco sottile della metamorfosi, il “calore impossibile / dell'origine”, il prodigio che dispiega le sue ali in ogni forma, proprio là dove “il respiro si fonde / con l'aria” e “la mano che stringe / scompare nell'abbraccio”. E' un prodigio che dischiude allo sguardo gli abissi d'ombra dove la luce osserva il ricrescere febbrile della sua pelle, dove il deserto esiste perché è un migrare eterno verso orizzonti possibili di oasi perdute. La metamorfosi è un rito ininterrotto di passaggio e ogni orma una pagina di storia da inventare, da riscrivere nel chiarore di un pensiero che ha ritrovato il senso del suo essere da sempre anche canto, offerta votiva al signore dei venti, della zolla e delle messi, del mare che si affaccia tra le case e viene a lambire i ricordi distesi al sole. L'altra riva del fiume del pensiero, quella che per millenni la civiltà ha negato

e taciuto come un deposito di infanzie mai vissute, è il pozzo a cui il poema attinge pescando echi, seminagioni d'albe racchiuse in lettere di sale: e ora che la sua corrente brucia alle nostre spalle e la frana avanza a ingombrare il guado di secoli morenti, eccolo che sgrana nell'incendio l'unica parola trattenuta, custodita in un angolo di anima quando ancora non sapevamo di essere voce. Voce che legge dentro di sé il libro del mondo e delle stagioni, come un bambino che sogna ciò che per lui dietro i segni si nasconde; che sa disegnare spazi di cielo nella cenere; fare silenzio agli occhi perché nell'occhio parli l'inchiostro rosso che inventa l'onda, la vela e l'ultimo naufragio: rendere l'ascolto un gioco che sacrifica la parola al primo grido che non si fa parola, all'acqua che, prima di rovinare in mare, lascia agli argini memorie di sorgenti. Perché ciò che manca è l'arte smarrita di farsi sguardo, pupilla fiorita dalla maceria, capace di distinguere e custodire la parola essenziale che come un pane antico si parte fra tante mani; capace di nuovo di farne ombra e oro, sangue e grido, argilla e gesto, oceano e vela, deserto e segno: mano che tracciando la rotta si fa rotta, parola che, dicendo il mondo, dice l'essere che in essa si abita all'insaputa della lingua e del pensiero. “Ed è sempre questa la lotta / e vale per ogni età: tra fissità / e mutamento”: la fissità che ipostatizza il reale in schegge museificate di accaduto, dove “l'onda del mondo / s'appiana in risacca di pietra”, e il mutamento, la cifra metamorfica del divenire che ci sostanzia. “Importa possedere corpo che molto / in sangue trasforma e l'accaduto / ringraziare”, importa santificare la “malattia”, non quella visibile, “che le cose rappresenta / e impara come vere”, ma quella che è preghiera sacra d'amore, quel ritrovare l'esistenza, e percorrerla, senza mai distogliere lo sguardo da se stessa, dalla spezia sapiente di aromi che il fumo acre dei giorni porta in dono insieme alla cecità: essere la rosa innamorata del morso della sua stessa spina, l'acqua che emerge e canta il suo esilio, sicura già che il riaffiorare alla luce sarà la visione che colma e appaga il desiderio, e la sua tomba. “Mai / bellezza lo è stato semplicemente / che a lei era affidata la pausa / che fa sentire la musica fatta / di un tocco ripetuto quanto la vita”. Per legge non scritta di sguardo fatto corpo e voce, tutto tende a essere corpo, vita, coscienza

migrante dell'esodo e del ritorno: anche la parola, tempio dell'esistenza e del farsi della vera storia, dell'unica conoscenza che ci è data: "sapere cosa davvero sacrificare".

“Come può la durata di farfalla saperne di stagioni”

“Lavoro da fare” è un poema abissale, un cantico di offerta e di condivisione riflesso nell’acqua della prima sorgente e dell’ultima riva, è “ricerca di un’altra lingua”, di un alfabeto di voci mai tentate (o conosciute da sempre) che dica attimo per attimo tutto il tempo che serve “per cambiare volto”, il desiderio che in segreto si cova in uno spirito “che manca / per troppa presenza”, in uno sguardo che “non sa / vuota la natura di quella / presenza”. E il desiderio è carne, una creatura che si alimenta del suo fuoco, un bambino sconosciuto la cui nascita coincide con la morte di ogni certezza e di ogni forma consueta, familiare (“abbiamo preso nello stile una strada / solitaria”), con il rischio e l’azzardo estremo (“che una virgola fuori posto / può fare l’esplosione / del testo”); è una creatura di parole senza rotta e senza equilibrio sulle cui labbra ogni verso è un grido o una scheggia di luce strappata al deserto dei giorni; dove pensiero e immagine, nel loro rincorrersi infinito, rifiutano l’abbraccio frontale che fissa ogni forma in un “gesto congelato” e si abbandonano alla febbre della metamorfosi, all’ascolto della musica che viene dalle rovine; dove lo sguardo che dall’ascolto emerge è un’ala ferita, perché non dimentica, dopo aver ripreso il volo, di essere l’unica lingua superstite di “un occidente / indeciso tra sterminio / e centellinato / suicidio collettivo”. Scrivere è dunque esplorare la ferita, leggere il sangue che a tratti riaffiora dai margini già cicatrizzati, sentire la stretta del rimpianto e la speranza, come quando “abbiamo detto all’anima di farsi avanti”, sapendo che “è dalla sua acqua che il fiume s’ingrossa”. Il “lavoro da fare”, allora, è rimembrare il rito perduto, le movenze, i gesti e le voci che dimenticammo proprio quando, per la prima volta, e l’ultima, “fummo costretti a inventarci / qualcosa / che alla fede somigliava / un disperato e impossibile / amore per le altre / creature”: il lavoro da fare è offrire in pasto il nostro corpo, nell’atto stesso della scrittura, alla consapevolezza, accettata come una benedizione di neve, che “noi non siamo / nostri”, che noi non siamo, se non sappiamo renderci sostanza d’alba, cibo di cui si nutre la luce per fiorire. “Il sospetto della bellezza / dell’essere / oggi non è sospetto / ma un’esperienza”: distinguere ciò che avvolge e racchiude le cose nel suo involucro fugace e transitorio dal respiro sottile che pulsa nelle cose come un fuoco, e di questo patire, di questa bellezza farsi carico, del proprio sguardo libero dai mutamenti, della libertà dolente e essenziale di ogni inizio. E solo allora la vita sarà stata vita: la risposta a un richiamo a lungo inascoltato, l’offerta, nel calice fraterno di un verso, di ogni fedeltà e ogni memoria, il solco dove deporre semi di futuro, l’acqua consacrata dei giorni per annegare la morte, per strappare volti ai suoi specchi ardenti.

“Noi andiamo oltre i segni”

Un libro smisurato come una preghiera germogliata dalla passione per la vita, alimentata da una coscienza attenta al transito millenario dei relitti, all'accumulo di macerie della storia; un poema dei doni di cui solo il tempo a venire dirà i confini, disegnerà gli altari, il profilo del volto al cui cospetto piange, ride, grida, ama, implora: il volto eterno, nella sua brevità senza ritorno, dell'umano, dell'essere che riprende a specchiarsi in ogni fibra di mondo, nella memoria senza segni e senza impronte dell'acqua che, migrando, fiorisce di suoni i deserti che attraversa. L'umano che ad ogni cosa creata dà voce, restituisce la libertà di un dire senza vincoli, essenziale, perché la voce è il segno tangibile della sua presenza, l'atto della sua nascita, la chiave che disserra e sigilla il suo destino. E il verso, allora, è il pane che lievita nel vento, e la mano che lo offre, nel gesto ritrovato del dare, lo consacra come una reliquia, cibo che santifica la vita e il suo immutabile respiro, l'unica traccia condivisa della sua presenza, del suo viaggio, del suo passaggio tra naufragi e voli: mai pietra di confine a ciò che non ha volto e nome, ma sguardo sempre vigile, in ascolto dell'infinito che preme, con le sue lunghe onde, oltre le porte dell'ultimo orizzonte. “Noi andiamo a ringraziare / per essere stati invitati / al banchetto”.

INDICI DEI QUADERNI di Poesia da fare
www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/rivista.htm
Quaderno I 2003

Francesca Genti	La mia parte costruttiva	pag 3
Massimo Rizzante	Undici pensieri sulla critica e cinque domande sul romanzo, 1.	pag. 4
Massimo Rizzante	Undici pensieri sulla critica e cinque domande sul romanzo, 2-6.	pag .5
Massimo Rizzante	Undici pensieri sulla critica e cinque domande sul romanzo, 7-11.	pag. 6
Massimo Rizzante	5 domande sul romanzo	pag. 7
Massimo Rizzante	Sette note a venire	pag. 7
Giorgio Mascitelli	Disfide	pag. 10
Andrea Inglese.	Retrovisioni	pag. 13
Andrea inglese	L'a posto	pag. 14
Pino Tripodi (a cura di)	Architetto del sogno	pag. 14
Pino Tripodi (a cura di)	I genitori non capiscono. Mai.	pag. 17
Francesca Genti	Ogni bambina	pag. 19

Blog-pensieri non-collaborazionisti **Biagio Cepollaro** pag. 20

Quaderno II 2003

Rosaria Lo Russo:	Rimasuglio	pag. 3
Gianluca Gigliozzi:	Trittico della percezione	pag. 4
Andrea Raos	da: Aspettami, dici	pag. 7
Marco Giovenale	da: Il segno meno	pag. 9
Anna Lamberti-Bocconi:	L'energia si alimenta ...	pag. 9
Andrea Amerio	da: Olimpo dei fiammiferi	pag. 10
Francesca Tini Brunozzi	Si avvolge dentro...	pag. 11
Biagio Cepollaro	da: La poesia: Vale!	pag. 12
Francesco Forlani	da: Titoli di coda	pag. 19
Massimo Sannelli	da: Saggio familiare	pag. 24

Blog-pensieri non-collaborazionisti **Biagio Cepollaro**
pag. 25

Quaderno III, 2004

- Vincenzo Bagnoli: Eridano, Il cielo cosa dice, Il cane di Ivan
Graziani, pag. 2
Biagio Cepollaro: da Lavoro da fare, VII, pag.3
Michele Zaffarano: da Rimedi insufficienti all'intento, pag.6
da: Le ragazze sono più dialoganti, pag.8
Sergio La chiusa, da: Il superfluo, pag. 10
da: Tapis roulant, pag.12
da: L'occhio della gazza pag. 14
Marco Giovenale, lo specchio piegato, pag.15
Gherardo Bortolotti da: Canopo, pag.16
Florinda Fusco, L'Inno di thèrèse, pag. 18
Biagio Cepollaro, da: Versi Nuovi, Per ogni giorno, pag. 20
Gherardo Bortolotti, Realismo potenziale, pag.23
Pino Tripodi, da Vivere malgrado la vita: La fine infinita,
pag.24
L'attimo del diavolo, pag.31
Guido Caserza, Nuove bolge, pag.34

***Blog-pensieri non-collaborazionisti Biagio Cepollaro
pag. 37***

IV Quaderno, dicembre 2004

- Antonella Anedda, da Il catalogo della gioia
Cecilia Bello Minciocchi, Su Andrea Inglese:, Per una poesia
dell'appercezione e della responsabilità etica.
Sergio Beltramo, da: Poesie scelte e dialoghi metafisicali
Gherardo Bortolotti, Città divisibili 1. Tamara
Alessandro Broggi, da: 'Quaderni aperti'
Biagio Cepollaro: su Adriano Spatola, La prossima malattia,
1971
su Pino Tripodi, Vivere malgrado la vita
Carlo Dentali, L'oscillazione elettorale
Luigi Di Ruscio, da: Le streghe s'arrotano le dentiere, 1966
T.S.Eliot, Morning at the window, trad. Marco Giovenale
Francesco Forlani, Divinitad; Esili narranti
Andrea Inglese, poesie
Sergio La Chiusa, Lotte di confine

Fabrizio Lombardo, Frammenti da una stagione di pioggia
Stéphane Mallarmé, Tre sonetti, trad. Massimo Sannelli
Giorgio Mascitelli, su Pino Tripodi, Vivere malgrado la vita.
Giulia Niccolai, da: Orienti Orient
Giovanni Palmieri, Su Andrea Inglese
Massimo Sannelli, poesie
Lucio Saviani, Su Osvaldo Coluccino
Marco Simonelli, RAP(e)

***Supplemento al IV Quaderno: Biagio Cepollaro,
Attività scultorea***

V Quaderno, giugno 2005

Mariano Baino, da Camera Iperbarica, 1983
Gherardo Bortolotti su Endoglosse di Giovenale
Giacomo Bottà, Protocolli di Berlino
Guido Caserza, da Priscilla
Fiammetta Cirilli, Sette sequenze
Luigi Di Ruscio, da Iscrizioni
Paola F. Febbraro, da Fiabe
Francesco Forlani, Le boquiniste
Florinda Fusco, da Linee
Jacopo Galimberti, Ci sono lotte al lavoro
Nevio Gàmbula, Gli stracci laceri sul ventre
Francesca Genti, Fiore delicato
Andrea Inglese su Poesia Italiana E-book
Gherardo Bortolotti su Andrea Inglese N.I.
Andrea Inglese, da L'Indomestico
Giorgio Mascitelli, da La città irreale
Marina Pizzi, Una camera di conforto
Luigia Sorrentino, La nerezza del nero

***Supplemento al V Quaderno: Biagio Cepollaro,
Blogpensieri***

VI Quaderno, dicembre 2005

Ennio Abate, Da Prof. Samizdat
Gherardo Bortolotti, Da Tracce
Alessandro Broggi, Da Economie vicarie
Paolo Cavallo, Da Senza valore

Paola Febbraro, Da L'eredità non parla
Sergio La Chiusa, Appunti giapponesi
Giorgio Mascitelli, Il problema della sete
Andrea Raos, Da Le api migratori
Gianpaolo Renello, Da Monologo, Nessuno torna
Stefano Salvi, Intorno l'acqua
Massimo Sannelli, Poesie

VII Quaderno, giugno 2006

Biagio Cepollaro Note per una Critica futura
Forough Farrokhzad da Un'altra nascita
Gabriella Fuschini, da Rose in forma di poesia
Gianluca Gigliozzi, da Neuropa
Andrea Inglese, da Poesie
Giorgio Mascitelli, Il problema della sete; Non barboni
Erminia Passannanti, da Sei poesie
Marina Pizzi, Sorprese del pane nero
Alessandro Raveggi, da Gravagli sopra crudelmente bello
Massimo Sannelli, da Lo Schermo, Undici madrigali
Pino Tripodi, Sogni dal vero
Michele Zaffarano, da E' la fine dell'amore

VIII Quaderno, dicembre 2006

Olivier Cadiot
K. Silem Mohammad
Rodrigo Toscano
(trad. Gherardo Bortolotti)
Luigi Cannillo da A perdita d'occhio
Francesco Forlani Hotel occidente
Gabriele Frasca Bonebomb
Jacopo Galimberti Dal basso
Marco Giovenale L'errore è nello sguardo
Francesco Marotta Da Hairesis
Giulio Marzaioli da Quadranti
Marina Pizzi da La giostra della lingua il suolo d'algebra
Laura Pugno da Animal master

RISTAMPE

Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)
Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)
Mariano Bairo Camera Iperbarica (1983)
Giuliano Mesa Schedario (1978)
Benedetta Cascella Luoghi Comuni (1985)
Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)
Marzio Pieri Biografia della poesia (1979)

INEDITI

Marco Giovenale Endoglosse
Massimo Sannelli Le cose che non sono
Francesco Forlani Shaker
Florinda Fusco Linee (versione integrale)
Andrea Inglese L'indomestico
Giorgio Mascitelli Città irreali
Sergio Beltramo Capitano Coram
Gherardo Bortolotti Canopo
Alessandro Broggi Quaderni aperti
Luigi Di Ruscio Iscrizioni
Sergio La Chiusa Il superfluo
Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)
Guido Caserza Priscilla
Biagio Cepollaro Lavoro da fare
Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)
GianPaolo Renello Nessun torna
Francesca Tini Brunozzi Brevi danze
Amelia Rosselli Lezioni di metrica 1988
Biagio Cepollaro Note per una Critica futura
Ennio Abate Prof Samizdat
F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro
Carlo Dentali Cronache
Marina Pizzi Sconforti di consorte
Alessandro Raveggi VS
Stefano Salvi Il seguito degli affetti
Massimo Sannelli Undici madrigali
Michele Zaffarano Post-it

Altre e-dizioni:

Poesia da fare, rivista di poesia on-line
www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/rivista.htm
